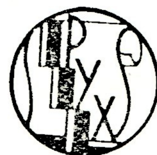
(15/. (Пятнадцать окрашен таб)

804

В. ХМУРИЙ

ЙОСИП ГІРНЯК

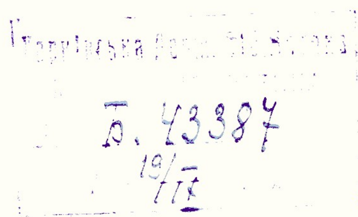




В. ХМУРИЙ

ЙОСИП ГІРНЯК

ЕТЮД



РУХ

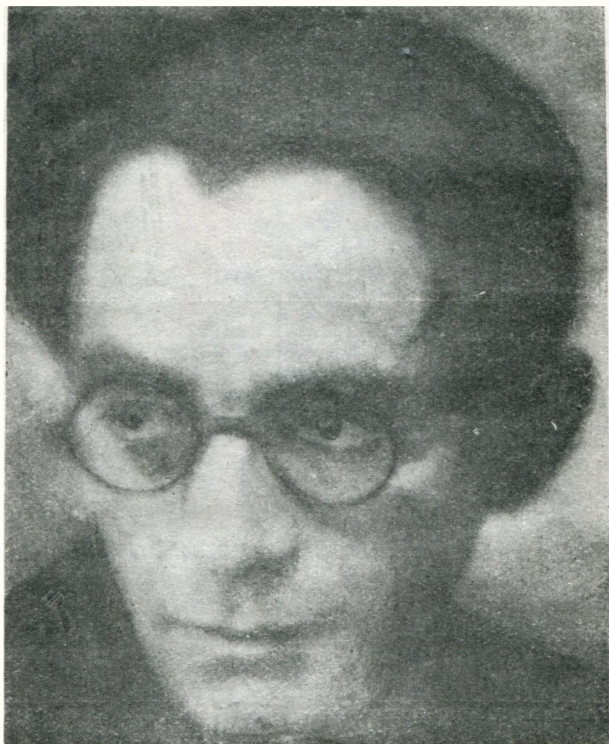
Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літопису Українського Друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати

Укрполіграфоб'єднання
1-ша ШКОЛА ФЗУ
ІМ. А. В. БАГИНСЬКОГО

Укрголовліт 6565. Зам. 335
Тир. 2000

Харків, березень
1931







Коли в тебе є майстерства на 100.000 франків,— купи ще на 5 су.

Дега.

Най ці рядки ляжуть першою цеглиною в підмурок історії українського актора, що виріс у боротьбі за широкі св тові шляхи нашого театру і що змужнів у невтомнім труді над самим собою, здобувши цим сьогодні визнання не лише серед друзів, а й серед ворогів.

Буряні вогнисті дні революції народили новий наш театр, молодий і зухвалий, іскристий як проміння березневого сонця, рвучкий і потужний, як весняна вода.

У цім театрі виріс і змужнів новий український актор і цим актором виріс і змужнів наш новий театр. Бо історія знає театри без драматурга, без режисера, без художника, без глядача, без театру навіть, та ніколи й ніде в світі не було театру без актора. Бо завжди театр, коли він підупадав чи занепадав, переживав лихоліття спираючись на актора, і завжди актор виносив його на своїх раменах у нову добу.

Скільки раз гинули театри!?

Театр Менандра, Квінта Росція Галла, театр Сервантеса, Commedia erudita, побутові театри,— як у нас їх стало звичаєм називати,— Майнінгенці, Тобілевичів, Островського.

Скільки раз сильні світу вирікали смерть акторові!?

Каліґула палив ателланів, Савонароля слав на акторів усі кари інквізиції, англійські пуритани змусили їх стати слугами лордів.

Проте, пережили вони не тільки Каліґулу, а й Римську імперію, побороли Савонаролю та інквізицію, а за часів пуританських утисків народили театр Шекспіра.

Слава тобі, акторе, що на горбі своїм доніс, через віки й держави, з усіх країн і культур Сходу й Заходу, як вічний мандрівець, доніс у XX століття найгуманніший витвір людського генія: δρᾶμα — misterium — action — дійство.

Слава тобі, український акторе, що зберіг наш театр за найлютішого лихоліття української культури під Росією Романових і здолав сам зійти на найвищі верховини свого майстерства. Бо коли співав ти собі реквієм, змінивши кобеняк і жупан на фрак, то не твоя це вина. Реквієм той звучав, як жалобний марш за труною переможця. І не твоя вина, що все життя ти скоротав на тихім хуторі, вряди-годи наїздячи на ґастролі до свого повітового міста.

Слава й тобі, новий український акторе, що прийшов у наш театр тоді, коли він крім блискучих перспектив та злиднів, нічого не мав, що подиву гідним ентузіязмом та трудом під-

няв той театр з попелища і переніс його крізь огонь та манівці, щоб вивести на світову дорогу.

Я вперше побачив цей театр і цього актора 1926 року.

Незабутній 1926 рік...

Тоді столиця Радянської України щулилась від осінніх вітрів і загорталася лопанськими туманами, а столична державна драма стояла, як ніколи, урочиста, хизуючись свіжою афішею під своїм ґанком.

Була це звичайнісінька собі афіша, хіба що трохи замала й скромна, як на місто з прадавніми провінціяльними традиціями.

Проте, біля неї день-у-день точилися гарячі дебати.

А втім, дебати ці не сягали за межі провінціяльних інтересів, що, як сами знаєте, передовсім і найвичерпніше виявляються в непоінформованості про життя та людей за межами компетенції свого району міліції.

Якось, минаючи гурт біля згаданої афіші, я почув:

— Скажите. Что значит — „Березіль"?

— Кто такой Лесь Курбас и как его по настоящему зовут?

— „Золоте черево". Это комедия или трагедия?

На останнє запитання відповів хтось, з лиця й авторитетности мови, наче драматург із ґарантованою рентою. Він пояснив, що „Золоте черево" п'еса Кромелінка, і гарна п'еса, бо Кромелінк французький драматург.

Я пішов до редакції одного авторитетного журналу і також нагодився на розмови про прийдешню прем'єру Березоля.

Тут чули про Березіль і навіть знали, що це значить. Говорили, що Березіль безперечно заслужив стати „Центральним академічним театром республіки, правдивим місцем театральних досягнень і ляборaторією, що з неї користатимуть всі інші наші драматичні театри“. Поруч із цим тут я дізнався, що Березіль експериментальний театр, і що Курбаса звуть Олександр Степанович. Та про „Золоте черево“ ніхто нічого не знав. Чули, що п'єсу написав якийсь Кромелінк, і що раніше її анонсували під назвою „Золотопуз“. А одному репортерові знайомий капельдинер говорив, що ця п'єса „недраматична і незрозуміла“. Далі розмови перейшли на суперечку чи краще „Золоте черево“, чи „Золотопуз“ і заглибились у нетри української філології.

На цьому я пішов до іншої редакції, де з нагоди приїзду Березоля згадували Полевицьку та Сінельнікова, і ці згадки були тужні, наче дальні дзвони неворіття.

Так минали дні.

Аж доки надійшов один день, 19 жовтня.

Ніколи драматичний театр у Харкові не світився так звабливо й урочисто, ніколи в його фойє не було так гамірно, ніколи його стара, запорошена порохом минулих побід і фіяско, завіса не інтриґувала так, як того вечора, коли Березіль ішов першим штурмом на столицю Радянської України.

І ніколи так солідно не мовчали многі столичні театрали в антрактах.

Горіх був такий твердий, що ніхто не зважувався його гризти, не наточивши зубів.

По двох днях лише столична критика дала Березолеві бій. Та я не думаю, щоб Ви цікаві були знати, скільки раз тоді харківські рецензенти написали — „Робітники не зрозуміють". Це зворушливе піклування про робітництво хоч і похвальна річ, проте розписки за неписьменних, либонь, тоді вперше за історію театру стали фахом театральних рецензентів. Крім цього ж я лише міг би розповісти, як інші з-поміж них сховалися від своєї безпорадности в панцері „Скупого лицаря", а ще інші написали, що „Золотим черевом" Березіль „повернув до психологічного театру", як до антитези схематичного конструктивізму.

Тоді Березіль сказав за Тирольтом:

„Не завжди поразки зазнають автори, актори чи режисери.

„Буває, що її зазнає й глядач".

І почав друкувати в журналі „Нове мистецтво" лібретта своїх спектаклів та режисерські інформації до прем'єр.

Столиця наїжилась.

Вона сичала, глузувала, іронізувала, мовчала й пускалася в довгу філософію.

А театр, твердо знаючи, що йому без глядача все таки бути не пасує, розпочав затяжну облогу.

Повторилася стара історія на новий лад.

Та сама історія, що, починаючи з театру Кропивницького, спобігала кожну театральну

формацію, змушуючи її з котрихось причин іти на компроміси...

Але тут я попрошу Вас зупинити мене і нагадати, що мені належить говорити не про історії, а про актора Гірняка.

Я справді маю говорити про актора Гірняка.

І я розповім про нього все, що думав, сидячи на спектаклях у Березолі та вертаючись потім додому. Тільки ще два слова про дебют театру і актора в Харкові.

Одного разу я сидів сам один у порожнім театрі, де була лише тиша й півтьма.

В цій тиші бреніли дешеві тиради, незугарні дотепи, удавані сльози й сміх, радощі й розпач — атрибути драм, комедій, водевілів, фарсів і трагедій.

Відслонена завіса відкривала сцену.

В присмерку порожнього театру вона схожа була на глибоку чорну рану.

А станки та реквізит, купою складені в її глибині, громадились страшною примарою, що нагадувала „Голгофу“ Ге.

І тоді я подумав:

Що є театр?

Чи не химерна це крамниця втіхи та розваги на час!?

І що таке сцена для актора?

Дідро колись сказав:

— Сцена — це те, що робить акторське майстерство важким:

А що ж робить його часом Голгофою?

Чи не ті, хто приходить у театр з напханим черевом і кричить;

— Подай мені за мої гроші те, чого мені хочеться по обіді!

„Pictoribus atque poetis“.

Ах! який ти був наївний, Горацію!

І які геніяльні були стародавні атенці, що мали мужність з ентузіязмом приймати комедії Арістофана й вінчали його лаврами перемоги.

І тоді я згадав незабутній 1926 рік і „Золоте черево“ в Березолі — цей паноптикум карикатур в манірі Жоржа Ґросса, тільки куди гостріших своєю витонченістю, набагато ширшого діяпазону, ніж малюнки Ґросса з їхньою німецькою типологією. Бо вони вийшли з-під рук драматурга тієї культури, що через двісті років була гегемоном, ставши майже інтернаціональною, і з-під рук того театру, що завзявся вивести свою театральну культуру на світові шляхи.

Український театр наважився глузувати з живого пана.

Театр з мовою, якою культурна родина колишнього російського чинуші не може обійтися поміж голярнею й церобкоопом. Театр, що на долю йому було смішити можновладного русифікатора й розчулювати до сліз репрезентанта пасічно-баштанницького капіталізму. Цей театр згадав, що українські різьбарі колись стояли врівні з венеційськими, і наважився сам порівнятися з театральною культурою свого часу.

Чи ж міг апологет театру Сінельнікова дарувати це!?

Чи ж міг збагнути іврозуміти це той український культурний недоросток, що одними очима дивився на декорації художника Пет-

рицького в театрі Франка та Столичній опері і на „Про що тирса шелестіла“ в Народнім театрі!?

Або й той український містянин, що вже був заспокоївся про долю українського театру, дізнавшись, що їх є вісім державних драматичних і три оперних, а на той рік у Столичній опері ставитимуть і „Тараса Бульбу“ Лисенка!?

Незабутній 1926 рік!

Я тоді побачив новий український театр і нового нашого актора. Власне відчув, що це новий театр і новий актор. Переконався, що він зовсім протилежний тому конґльомератові, який я по цей день мусів ввзжати за новий наш театр. Що він зовсім не той Березіль, про який я читав у пресі та чув від своїх друзів, що мали час і гроші, щоб поїхати на його прем'єру до Києва.

— Український акторе! Тепер ти відтвориш героїчне й нікчемне, радісне й стократ нещасне єство сучасної людини. Твій театр знайде кольори такі барвисті й мінливі, як дні наші, створить форми такі гінкі й пругкі, як наша доба.

І зрозумів я раз назавжди, що наш пореволюційний театр розколовся на дві, протилежні світоглядом і життєвідчуттям, фаланги. Ідуть вони в протилежні кінці й ніколи не зійдуться. Збагнув, що ми маємо два театри і дві породи акторів. І йдуть вони різними шляхами. Один туди, куди він надумав. А другий від того, куди він хоче.

Розійшлися ті шляхи тоді, коли, після Молодого, український театр заблукався був на

роздоріжжі Національного, Державного драматичного та Шевченківського. І тамо ж розійшлися шляхи нашого сучасного актора, що народився й спинався на ноги в Молодім театрі, а перейшовши роздоріжжя, ступив на один чи на другий шлях.

Темний шлях однієї фаланги і трагічна доля того актора, що волею чи неволею йде з нею. Це шлях стабілізації на зібраних з усіх усюд за роки революції прийомах, що їх навіть у однім театрі важко клясифікувати, як щось підпорядковане певному принципові й укладене в бодай сяку-таку систему. Це потакання смакові глядача, без критичної аналізи цього смаку зглядно до перспектив хоча б свого завтрішнього дня. Це шлях пасивного сприйняття тенденцій тієї частини суспільства, за якою театрові найлегше йти. Бо цілеспрямовання на тематичне обняття суспільно-економічних проблем і колізій сьогоднішнього дня потребує від театру не більше фахового вміння та систематичного мислення образними категоріями, ніж потребує їх обслужування поточних кампаній на економічнім і культурнім фронті.

Для актора це загибель. Декваліфікація Втрата перспектив та віри в себе. Спочивання на лаврах рецензентських епітетів. Повторення самого себе в кількох звиклих штампах..

І зовсім протилежна друга фаланга, що спершись на віки, прагне всім єством бути сучасним театром. Цей театр оглядається на сьогодні, дивлячись у майбутність. Він виховує по всіх маґістралях нові кадри. Творить нові жа-

нри. І працює за системою, перевіреною експериментально так, що не боїться сьогодні стати проти течії. Він певний свого шляху.

Цей театр виховав нового українського актора. Він дає йому перспективи невпинного росту й поширення арсеналу фахових прийомів без кінця. Словом дає все те, що може дати система, облічена по всіх лініях роботи на інтереси розвитку українського театру, оперта на активний світогляд, система послідовна, аж до самозаперечення завтра сьогоднішньої своєї методи.

Що таке актор Березоля — він довів ще 1926 року, коли зломив ворожість і зневіру до театру після „Золотого черева".

Уже після другого спектаклю того сезону, після „Жакерії", преса не знала, де позичити хвалебних слів для нього:

„...коли б Бучму, Крушельницького й Гірняка, як колись Дантона, запитали:

— Актори, ваша адреса.

Вони в праві й гордо можуть відповісти:

— Сьогодні й завтра Березіль, а далі — Пантеон!!!"

Так кінчався один дитирамб, що мимо всього стверджує, як виріс і змужнів новий український актор.

Та „Пантеон" той не минув йому дарма.

Почалася справжня веремія, що надзвичайно характеризує ту середцехову атмосферу, в якій працює наш пореволюційний актор.

Многі так обурились за „Пантеон", що автор цих рядків, причетний трохи до нього, мусів

цілком серйозних людей цілком серйозно переконувати:

— Товариші! Безперечно в Пантеон, коли в нас його, поруч інших закладів фетишного порядку, збудують, положимо й Вас.

Тепер Вас не заадресували туди лише тому, що фейлетон той не про Вас писали.

І коли про той злощасний „Пантеон" мені ще й сьогодні доводиться чути, тоді я згадую Клерон — артистку французької сцени та залаштункового інтриґантства.

І думаю:

Чому всі українські актори не пішли в Клерон і працьовитістю, коли не могли не піти завидющістю.

І я думаю:

Чи є де серед інших професій стільки заздрощів, дешевого та хворобливого славолюбства і підюджування, скільки їх є в акторів!?

Прости мені, український акторе, ці мої думки!

Я глибоко поважаю тебе — так глибоко, як нікого.

Ти на раменах своїх усе життя ніс і несеш той величезний тягар, що ім'я йому — український театр.

Ти на горбі своїм виніс наш театр із бур'янистих хутірських стежок на широку дорогу і підняв його на такі верховини, про які він колись „навіть мріяти боявся".

Я вірю в людяність твою, як вірю в твій великий хист і золоті дні українського театру.

І я хочу забути оті свої думки, раніш ніж візьму другий аркушик паперу, щоб писати — як актор Йосип Гірняк ішов свою акторську путь.



Він актор гіперболіст із того театру, що нагадує, коли вірити одному вченому мужеві, театр Арістофана. Сам я Арістофанового театру ніколи не бачив. Тож у цій справі мушу здатися на авторитет науки.

Щождо актора Гірняка, то в його житті справді є аналогії з старим античним світом.

Він прийшов на Радянську Україну з галицькою армією. Так колись перші актори-професіонали Греції мандрували з військом Олександра Македонського.

Взагалі в житті актора війна відограла велику ролю. Та в кого з нас, що мали щастя народитися останніми роками XIX століття по цім і по тім боці Збруча, вона не відограла великої ролі?

А Йосип Гірняк народився 14 квітня 1895 року в Струсові, там, за каламутним Збручем.

І хто відає, чи бачили б ми його тепер у Березолі, коли б не сталося так, що на час його повноліття австрійському цісареві січові стрільці стали миліші за адвокатів, професорів, радни-

ків... І коли б австрійському цісареві не треба було розважати на відпочинку українських січових стрільців театром, щоб вони менше думали.

Хто відає також — чи став би Гірняк актором, коли б цісар австрійський не знав, що поранених по шпиталях тим паче треба розважати театром, бо вони мають аж занадто багато часу думати. Вони можуть додуматися й до того, що Галичину їхню стоптали чобітьми, пошитими з шкур українських волів круторогих, і копитами, підкованими криворізьким залізом. І топтали її селяни з-над Дніпра, Десни, Псла, Ворскла, Богу, Росі, Случі, Інгулу, Дністра...

От і були в Галичині по містах театри „Руської бесіди“ для українців з армії цісаря двоєдиної монархії, як у Києві, при клюбі „Родина“, був шпиталь спеціяльно для українців, поранених на полі за цілість і славу царя єдиної монархії.

Аматором у січових стрільцях 1914 року почав свою акторську путь Йосип Гірняк. А 1915 року співав баритоном Москаля в „Катерині“ і грав Хому з „Ой не ходи Грицю“ в театрі „Руської бесіди“.

На цьому б може й закінчилася театральна кар'єра актора, хоч він говорить, що йому куди більше подобалось грати на театрі „Руської бесіди“, ніж на театрі Австро-російської війни.

Та хто з нас був господарем своєї професії того часу, коли по великій війні почалася довга гризня за полтавські воли круторогі й безрогі, за золоту пшеницю запорізьку, за

подільський і київський цукор, за донецьке вугілля та криворізьке залізо, за карпатські та поліські ліси, за бориславську нафту й сіль кам'яну, що в Бескидах високих залягла, і морську, що погірчила воду в Чорнім і Озівськім морі.

Пішли з далекого Парижу блакитні леґіони „Галерчиків" на Галичину, Волинь, Поділля. А румуни на Буковину. А чехи на Червону Русь. А з Дону й Кубані до Дніпра посунули кінні й піші полки новоявленого спасителя Росії — генерала Денікіна.

Опинилися українські січові стрільці у Вінниці, де котив людей тифус і закладався театр ім. Франка. До цього театру і вступив 1919 року актор Йосип Гірняк, щоб назавжди з'єднати свою долю з українським театром пореволюційної доби.

На ті часи, це була не дуже завидна доля. І можна з певністю сказати, що хто не втік з українського театру з 1919 по 1923 рік на тепліше місце, до того не адресовано напису: „стороннім входити заборонено", що прибитий у кожнім театрі на дверях за лаштунки.

От неповний реєстр основних професій тогочасного нашого актора:

Викачувати воду з театру. Гірняк з Бучмою викачували її тиждень у Черкасах, бувши в студії театру імени Франка.

Наліплювати афіші й діставати вугілля для ґриму. Цього Гірняк навчався в Білій Церкві.

Косити жито, пшеницю й іншу пашню. Так Гірняк і Бучма заробляли на їжу й на дорогу від одного місця ґастролів до другого.

Варити цукор в Андрушівці чи деінде. Гірняк з Бучмою варили в Андрушівці, як одного часу 4 майстерня Березоля не діставала їжі.

Крім того треба було вміти орудувать театральною завісою, молотком, пилкою, сокирою, лопатою та всім іншим струментом, що його вживають на театрі для будови декорацій, і вимітати сміття з усіх помешкань численних міст і містечок Радянської України, які об'їздив театр ім. Франка та інші наші театри, обслужуючи політичні й економічні кампанії за громадянської війни.

Як треба любити театр, щоб заробляти на нього косовицею, і як треба не поважати актора, щоб написати про Гірняка в „Жовтневім огляді“ — „остается в памяти“, чи навіть — „лишається в пам'яті“. Я вже не пригадую тепер, якою мовою ця клясична фраза була написана. А вона типова для лексикону сучасних театральних рецензій.

І коли вже ми кричимо й розпинаємось за театр, про його вагу та значення і для культури, і для політики, і для будівництва соціялізму, то чи не належить нам з трохи більшою повагою судити його. І коли ми вже навчилися, що був колись античний театр, і знаємо, що „Мікадо“ оперета про Японію, то чи не належить нам знати й те, що античні греки трохи інакше ставилися до театру та акторів, а в Японії найбільше люблять дітей і поважають акторів.

Якщо мені не зраджує пам'ять, я вдарився в патетичну риторику на тім місці життьової

путі нашого актора, де він почав мандрівку по Україні з театром ім. Франка. Так само, коли Ви собі пригадуєте, я майже ні слова не сказав про його роботу в театрі січових стрільців, дуже мало сказав про роботу в театрі „Руської бесіди" і зовсім замовчав, у якій ролі він дебютував, на театрі.

Даруйте. Завинив.

Але сподіваюся виправдатись.

Поперше дебют.

Я замовчав його через те, що він швидше належить до численних у житті кожного актора курйозних фактів, ніж до вирішальних, що визначають путь актора чи його амплюа на довший час.

Гірняк дебютував у ролі Оксани з „Невольника", бувши гімназистом. І що цей факт зовсім не позначився на його акторській путі — знаю з власного життя. Я також грав колись Марію Антонівну в „Ревізорі", проте актором не став. Ці дівчачі ролі в житті колишніх українських гімназистів, семінаристів тощо, либонь, національне, як і самі аматорські вистави.

Театр січових стрільців я обминув через те, що там він грав Ібсена й Зудермана, яких пізніше грав у театрі Франка.

Нарешті, побутовий репертуар театру „Руської бесіди" і, взагалі, робота в побутовім репертуарі. Вона зовсім не розкриває і не може нічого виявити з творчої індивідуальности сьогоднішнього Гірняка — актора театру Березіль. Цей час треба вважати просто за початок роботи на тім випадковім матеріялі, що був приступний акторові, коли він починав свої

перші кроки на сцені. Він сам тоді не знав, чим стане та якими шляхами піде пізніше. І так само не знав, куди зайде за 15 років український театр від побутового та від перших спроб переходу на тогочасний европейський репертуар.

Кінець-кінцем, той факт, що для актора робота в побутовім репертуарі минула, як початковий епізод — навіть позитивний факт. Він ніе став поперек дороги акторові в його дальшій роботі.

Як важко сьогодні багатьом нашим акторам позбутися традиційних прийом'в побутового театру. До якого часом жахливого еклектизму доходять інші з-поміж наших театрів, де побутові традиції однієї групи акторів стоять поруч інертности тих, що зупинилися на півдорозі в'д Молодого театру, і безтрадиційности молодняка, вихованого за системою — „Рухайтесь, товариші, рухайтесь".

Правда не лише в згаданім факті криється секрет того широкого акторського діяпазону і того акторського стилю, що до нього прийшов на сьогодні Йосип Гірняк на сцені Березоля. Може навіть його робота в побутовім репертуарі мала якийсь глибший чи одмінний вплив. Галицький довоєнний театр взагалі був дечим одмінний від наддніпрянського, бо він перебував у інших політичних умовах і під ближчим впливом західньоевропейського театру. Проте, цього тепер уже не дошукатися. Тож краще поговорімо про актора Гірняка у Франківців.

Перед моїми очима лежить коротенька й протечиста нотатка — список авторів, п'єс і ролей

вбережених у пам'яті, що їх грав у театрі ім. Франка актор: Шекспір, Мольєр, Ґольдоні, Гоголь, Ґорький, Зудерман, Ібсен, Винниченко. Ролі: Йосип, Добчинський і Бобчинський у „Ревізорі", Костильов — „На дні", Орґон у „Тартюфі", й слуга в „Манірницях", Маркіз — „Мірандоліна", Карло IX — „Генріх Наварський"...

Чи не здається Вам, що все це виглядає так, ніби актор завзявся перейти нашвидку через увесь репертуар европейського театру, щоб підготовити себе до п'єс Володимира Винниченка?

Це справді так виглядає. Тільки не актор на цім ярмарку циганом був, і не театр, а та загальна ситуація, з якою збігся цей початковий період театру ім. Франка.

Не знаю, чи Вам не набридло ще слухати про всякі „періоди розвитку українського театру", а мені набридло про них писати. Тож дозвольте не повторювати тут національної традиції і не починати з „тристарічного ярма". Тим паче, що це був саме ніякий період.

Не тільки репертуарний реєстр, а й усі інші дані говорять, що театр цього часу спочивав, бо не мав чого іншого робити. Залягла мертва смуга на всьому театральному фронті, що її можна, не помилившись на багато, назвати періодом консервації театральних кадрів. І хоч збереження акторських кадрів велика заслуга тогочасних театрів, проте я на закінчення цього уступу мушу сказати ще про оплески.

Це може скидається на дешеву фразу, на нічим не підпертий загальник, або на пара-

докс, проте актора Гірняка зберегли для українського театру оплески.

— Одного разу, —розповідав він мені,— в театрі Франка я дійшов був розпачу через моральний терор від одного актора зі стажем.

Ідучи увечері на спектакль, я твердо вирішив, що це мій останній спектакль. Що більше в театрі не буду.

Того вечора ми обидва грали. Я сподівався,— хоч і востаннє — зазнати ще раз, що таке часом буває сцена для актора.

А сталося інше.

Мій ворог пішов зі сцени при німій залі, а я стояв і бачив, як у пітьмі миготіли тисячу рук.

Стояв і не чув нічого... Тільки бачив багато рук. І лишився далі на сцені.

Не завжди, отже, публіка „хотіла за свої грошики бачити дідька“.

Хвала їй.

І хвала театрові ім. Франка, що за лихоліття зберіг українському театрові частину його пореволюційного кадру, а в тім числі кількох акторів, що потім посіли чільне місце в театрі нової формації, почавши своїми іменами родовід українського актора нової школи.





1922 року Гірняк вступив до мистецького об'єднання Березіль, що заснувалося в Києві, утворивши низку експериментальних майстерень. З Березолем автор пішов шукати забутий і незагублений український театр і себе — актора в нім.

Я бачу зараз його. Він іде там далеко...

Він Комісар у „Газі", Жебрак у „Машиноборцях", Голова в „Секретарі профспілки", кощавко в „Комуні в степах", Кукса в „Пошились у дурні".

Він аґітує за пролетарську революцію, показує на лице й навиворіт її ворогів, валить рештки традицій дореволюційного театру, вчиться на нового українського актора.

Його голос став сміливий і переливається багатими на обертони інтонаціями. Рухи набрали елястичности й певности. Тіло зробилось ґумове.

Я бачу тепер його зовсім близько — постать, лице, найменші порухи м'язів.

Це Голохвостий із „За двома зайцями".

Той самий Голохвостий, з якого народній артист республіки Саксаганський створив клясичний образ української побутово-міщанської комедії і якого тепер вивернув навиворіт Володимир Ярошенко, а режисер Василько взявся примусити до театрального харакірі.

І от тепер стоїть Голохвостий у ґаліфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подільських обивателів. І вже Голохвостий це, і не Голохвостий. Це вже декомпозиція знайомого, клясичного образу народнього артиста республіки Саксаганського. Він уже самозаперечення. Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його популярних до нудоти фраз і слів, що застряли в піднебінні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Щекавицькою вулицею.

Так умер клясичний Голохвостий народнього артиста республіки Саксаганського. І вмер дуже просто. Харакірі — цього сторожа чистоти й нерушимости одвічних традицій країни сходу сонця — актор зужив для традиційного театрального образу, щоб знищити традицію.

Панасе Карповичу! Даруйте.

Я знаю, що Гірняк Вас дуже поважає й любить.

І він зовсім не винен.

Ваш Голохвостий дожив того дня, коли він мусів зробити собі харакірі, щоб прожитя ще два-три роки й тим виправдати своє попереднє життя.

Мусів умерти Ваш клясично-простий Голохвостий, щоб жив український театр.

Актор Йосип Гірняк мусів на чомусь навчитись декомпонувати традиційний сценічний образ, щоб перебороти в собі рештки традиційної інертности.

Так само він мусів грати Сір де-Беліля в „Жакерії“, щоб навчитися передавати глядачеві те, що заховане за елеґантним дипломатичним церемоніялом французького двору та улесливими речами його посла — жах і безпорадність короля перед стихійним рухом жаків. Цього церемоніялу треба було додержати так, щоб крізь нього видко було вікову силу волі, що завжди була притаманна аристократії перед небезпекою. Говорити треба було так спокійно, розумно й улесливо, щоб селяни повірили в добрі наміри й силу короля Франції і щоб у мові бренів обертонами острах, що тепер заліг за сценою, в королівському палаці. І зовсім інакше мала звучати промова, коли вже зломлено межу невіри, коли треба було тільки докінчити перемогу, коли слабий і трохи хрипкий голос Гірняка звучить у Сір де-Беліля таким мідним тембром і владними інтонаціями, що віриш ніби і в королівський палац з цього моменту прийшов спокій.

Сір де-Беліль у Гірняка доведений до такої експресії в рухах, жестах, кольориті мови й обертонах інтонацій, що над видимим фізичним образом цілий час стоїть його внутрішня суть і власна тривога проглядає, наче еманація тривоги й настрою за сценою, звідки прибув щойно посланець короля з своєю місією.

Це один з-поміж найвикінченіших і найтонших задумом його сценічних образів. На нім

лежить знак великої роботи актора та експресивних прийомів акторської школи Березоля.

Сір де-Беліль виступає перед глядачем одразу, тільки но він ступить на сцену. Він посланець — за ним король.

І цілком за іншою методою зроблений у Гірняка цар у „Пролозі“.

Цей сценічний образ критика вважала: поперше за Миколу II і подруге — за „наближений до «реального» Миколи II“. Так, либонь, прийняла його й публіка. На „Пролозі“ була повна заля, аж доки ввесь Харків не побачив його двічі. А в нас ще й досі полюбляють на сцені останніх виродків дому Романових, Распутіна та Вирубову.

— Жалкуйте ж, що ходили. В „Пролозі“ Миколи II не було, а „наближеного до «реального» Миколи II“ і поготів.

Бо коли Березіль — і актор Гірняк значить, — справді хотів показати Миколу II, а я помиляюся то я не помиляюся, що наближати сценічний образ царя в „Пролозі“ до „реального“ Миколи II, ні режесура, ні актор і в думці не мали.

Навпаки.

Вони хотіли його зробити надреальним.

Не Микола II показаний у „Пролозі“, а в його фізичнім образі російський царат, що від довшого вже часу був ширмою політичної й іншої нездарности російської бюрократії з дворянства.

Адже Росія й імперіялістичною державою стала тільки через те, що навколо неї було багато підупалих земель, які сами пливли їй вруки.

Єрмак знічев'я підбив Сибір.

Олексій Михайлович, мріючи про Індію, мав на думці її чарівні казки та факірів.

Україна пішла „під високу руку московського царя", бо її польські пани не вміли втримати.

Польща — через те, що пани пізніше й самі собі не спромоглися дати ради.

Кавказ російський царат воював, рятуючи престиж після того, як йому заказали шлях до Босфору. П'ятдесят років війни пішли на те, щоб віддати англійцям нафту.

Середня Азія ніяк не могла стати колонією Афганістану.

Навіть придбавши колонії, Росія не могла їм дати ладу. Усі колоніяльні її ресурси експлуатували чужоземці, і напередодні великої війни ця, найбільша в світі, держава з чотирма морськими брамами та найбільшим золотим фондом була фактично півколонією Англії та Франції, іграшкою для світової імперіялістичної політики. Залізо, вугілля, нафта... її належали тим, хто на них розумівся.

Єдине, в чім виявилась політична творчість російського царату,— це профілактичний терор. Імперіялістичної експансії Петра та Катерини стало на те, щоб прирозуміти годувать котлетами ґвардію та плекати жандармерію.

Від Олександра І російський царат сидів на троні тільки тому, що це був російський трон, що він лежав на плечах сотні мільйонів темного селянства.

І коли Микола II у „Пролозі" на депешу про страйк 6000 робітників тютюнових фабрик

відповідає: „Яка дурниця. Адже готових цигарок вистачить надовго“... ми ж із цього навіть не регочемо, а тільки посміхаємося, ніби почули стару анекдоту.

Бо чим це не те саме, що в Пушкіна про добу Олександра І:

„...Настал двенадцатый
Зловещий год.
Кто спас Россію?
Неистовство ль народа,
Барклай, зима,
Иль русский бог?!“

І так само до всієї доби Миколи II пристала б епіграма Жемчужнікова на добу Миколи

„Вдруг стало неизвестно,
Что глупо, что умно,
Что честно, что безчестно“...

Російський царат усе робив „вдруг“. Так „вдруг“ генерал Іванов загнав зимою армію в Карпати. І хоч потім виявилось, що дороги в горах не можуть навіть годувати війська, проте ставка покинула свій плян наступу на лівім березі Вісли і натомість погнала ще більше війська в Карпати. Микола II про цей плян наступу „на Берлін через Угорщину“ написав: „Коли б я сам командував армією — зробив би те саме“. А що зробилося, — сами знаєте.

От цей царат у мундирі, при бороді та вусах Миколи II і показав Гірняк у „Пролозі“.

Сценічний образ царя в нього гостро експресивний, надреальний. Не Микола II він, а різницький стовпець у шапці Мономаха.

За тими трьома жестами — покручування вуса, закладання рук за борт мундира та за спину,— за тими уривчастими репліками, що ніби по півслова родяться в голові, в манірі сидіти й ходити, в кліпанні очима, у всім фізичнім естві Гірнякового царя стільки обмежености, недорікуватости й безпорадности, що їх може вмістити хіба увесь російський царат. На одного царя це, далебі, було б занадто.

У тому, що тут крізь фахові акторські прийоми та способи творення образу просвічує його ідея, що низка фраґментів не згущує фарби, а вивертає назовні нутро образу, що він рветься від свого центру, від свого фізичного ества, бо не може в нім уміститися, у цьому і право на сценічний шедевр Гірнякового царя, і його гостра театральність.

Одначе, на мене чекають ще вісім сценічних образів Йосипа Гірняка.





Перший — Мюскар із „Золотого черева“. Той злощасний репрезентант здорового розуму, серед потворних персонажів книги родоводу золотожерців, що ретельно, талановито й марно намагався пояснити нам суть „Золотого черева“.

Він виходив перед саму рампу. Говорив так виразно, що чути було по всіх закутках гальорки карбоване слово. Він зібрав для своєї місії увесь арсенал свого акторського майстерства. Ходив наче на цугах по сцені, строго пильнуючи, щоб не спізнитися пояснити котресь місце саме в той момент і з того місця, де йому сказав режисер. Він орудував нагайкою. Але ми все таки не врозуміли.

Ми тоді ще не привчені були розуміти карикатури без підписів, коли вони чимсь різнились від знайомих із газетних сторінок облич Чемберлена, Керзона та Пілсудського. І туго чули слово, надивившись динамічних театрів.

Що ж, Мюскар не винен, що в нас не друкували в газетах карикатур без підписів і занадто „рухались“ у театрах.

Він прийшов до нас, думаючи, що ми бачили Комісара в „Газі“, Джіммі Гіґґінза, Куксу, Головостого, Сір де-Беліля, Миколу II. I не знав, що його попередники, надуживаючи червоним і білим кольором на сцені, зіпсували нам очі, а галасом та криком підвередили вуха.

Адже до Харкова Йосип Гірняк приїхав уже майстром свого фаху, що почуває себе стільки ж вправним у трагедії, як і в опереті, Мавром у „Змові Фієска в Ґенуї“, і Лящем з ревю „Галло на хвилі 477 метрів“. Він не актор амплюа, що набив руку на простака, коміка чи резонера, повторюючи раз-у-раз себе, і в нього не може бути як колись у Мочалова:

„Попал, так выйдет чудо.
Не попал, так выйдет дрянь“.

Бо він навчився свого майстерства—врозумів його закони і вивчив техніку.

Своїми чотирма наступними образами він ніби говорить:

— Хочете?!

Сьогодні буду трагіком і покажу вам шляхетнішого за короля Франції, розумнішого за ввесь його двір, ніжного батька й лютого месника Трібуле — королівського блазня. Покажу, як терзається він — людина, що мусить бавити зграю блазнів, і як глузує, винагороджуючи себе хвилинами втіхи за свій гіркий заробіток,

Ви побачите всі зломи його розтерзаногоества, його найглибші куточки.

І для всього цього я зовсім не буду бити себе в груди, не буду надсаджувати свого голосу, вимахувати руками, гасати по сцені. Я роби-

тиму тільки те, що мав колись робити блазень французького короля. А по роботі йтиму додому. Розмовлятиму з своєю донькою.

Для Трібуле в мене є цілком інші способи, фізично легші, а сценічно дужчі. Вони в тому, як я буду говорити за нього, як буду ходити, скакати, стояти...

А груди, голос, руки та ноги мені ще здадуться.

Завтра я мушу стати перед Вами в кімоно міністра японського „Мікадо".

Мені треба буде смішити Вас. Співати. Танцювати. Бігати.

Я буду веселий і прозорий, як повітря Японії погожої частини року. Мушу таким бути, щоб крізь мене Ви бачили, хто справді в кімоно смішить і забавляє Вас.

Я буду легкий і лагідний.

Лютим і гарячим мені треба стати в суботу, коли вийду перед Вас у білій чалмі та червоних штанях Мавра, і переконаю, що коли

„Мавр зробив своє діло —
Мавр може піти"...

Бо я скажу це так, як до мене ніхто не казав.

А в неділю в Березолі піде прем'єрою веселе ревю „Галло на хвилі 477 метрів", і Ви побачите, який я можу бути зовсім симпатичний, коли надіну кашкет, куці штанці й широку блюзу студента Ляща...

Лящ і Свинка цілком нові персонажі в українськім театрі, що не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа ціл-

ком ориґінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родаки хіба тому бурсакові, що ходив колись із староукраїнським Вертепом, і може штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. В такім разі тут маємо культурну традицію національну, як „Галло на хвилі 477 метрів“ трансформує інтернаціональну форму ревю.

Ревю для Березоля було останнім кільцем і для вишколення актора на всіх театральних жанрах, і в царині жанрових експериментів у пляні збагачення бідного на жанри нашого театру. Далі ревю драматичному театрові нема куди йти.

Та й не доведеться, либонь.

Сьогодні в царині збагачення української театральної культури різними жанрами ми ніби вже зрушили з місця. І так само в царині ориґінальної драматургії.

Рік-у-рік наша драматургія збагачується цінними і для театру, і для нового українського актора творами, на яких уже виразно можна примітити нитку, що тягнеться від актора до драматурга.

Два такі образи актора Гірняка закінчують на сьогодні його роботу на сцені Березоля. Це Кум у п'єсі Куліша „Народній Малахій“ і Мина Мазайло з одноіменної п'єси того самого автора[1].

---

[1] Коли етюд цей написано й пущено по видавничих інстанціях „Диктатура“ — Микитенка й „97“ — Куліша в Березолі ще не йшли.



Сценічний образ завжди живий, образ живої людини. А живу людину — кажуть — треба починати малювать з типового її боку.

Так починає Гірняк Кума в „Народнім Малахії".

Уві́ходить незаперечний авторитет — опора, істина й надія всієї міщанської вулиці[1]. Тільки Кум може впинити Малахія Стаканчика, коли вже ні виконком, ні начраймил не в силі заборонити йому тікати з дому.

— Спокойно!..

— Знаю.

---

[1] Я змушений тут користуватися словами й реплі́ками твору М. Куліша, як технічною номенклятурою, тож і не беру їх у лапки. Це заважало б читати, а їх пізнати й без лапок.

— І про це знаю.

— І це мені не секрет.

Але тут лише половина Кума.

Кожен сценічний образ дуалістичний.

Він реальний для того середовища, в якім він живе й чинить, в даному разі для міщанської вулиці. І він сценічний, інший образ для глядача.

Це належить до рефлексольогічної проблематики театру.

І хоч я не знаю, чи ця проблема в такім аспекті де порушувалась, проте не можу ні поминути її, ні ширше розвинути.

Спробую лише спростити.

Для міщанської вулиці Кум авторитет.

Для залі він не може бути авторитетом, бо тоді б заля мала бути міщанською вулицею.

Тим то актор за реплїками й авторитетним тоном їх показує іншого Кума — типовий його бік. Він підгинає коліна, щоб перемістити центр ваги тіла в живіт і, несучи його перед собою, в животі несе авторитет Кума.

Виходить інший, синтезований і стилізований у певнім пляні перший шкіц образу. І цей шкіц уже в даний момент піднесений над фізичне єство персонажу, бо він ає щось і від його ідейного єства, тобто містить у собі певну частку його клясових, культурних і расових ознак.

Є двоє слів в українській мові, про національне походження яких можна бути цілком певним.

— Ярмо й гальмо.

Перше безперечно можна поставити епітетом до Агапії, хоч я б його поставив до всього „Народнього Малахія“. На друге має всі права й привілеї Гірняків Кум.

От він на міщанській вулиці командує та плянує чин щироукраїнської тактики й стратегії, щоб попередити втечу Малахія.

Це перші лінії його образу.

Щось таке проглядає крізь його урочистий тон, поведінку, рухи. Вони сиґналізують небуденну подію на міщанській вулиці.

Лямпадик, канарка, промова, сльози, милость мира й жовтява курка в урочисто-серйозній трансформації надають фактові втечі Малахія ширшого значення, ніж родинна подія. Факт шириться до інтересів усієї міщанської вулиці, коли не до крилатої „національної справи“.

І хоч у жертву їй Кум приносить не життя двох сотень гімназистів під Крутами, а трохи свого спокою, поту та жовтяву курку.

Що ж...

Це тільки щастя, що не всіх Кумів 1917 року записали на Куренівці в есери.

А Гірняків Кум безперечно особа з усіма ознаками національного маштабу.

Що він у комендантурі Раднаркому ще наче й не сягає вище од інтересів міщанської вулиці, то це тільки його культурна масть. Він не знає інших способів вернути кума, крім підпор української родини і романтики українських свят та рибальства. Але в кожнім його русі, в зумисне підкреслених манірах, у риторичності мови, під вусами його, коли він стоїть, чекаючи, як розв'яжеться зав'язаний

вузлик, — світиться свідомість і розум ширшого, над факт повороту кума, сенсу його заходів.

Таж він тепер не жовтявою куркою пожертвував, а двоє останніх поросят продав.

Пригадуєте, як Гірняк каже цю репліку?

У ній викривається все клясове єство Кума. Так у щирих теплих обертонах його: Сяду тепер та подумаю... починає вирисовуватись його расова психічна концепція. Контрастом від цього сантиментального кольориту до рішучого: Шабаш! Додому, Любонько, і навіть негайно—вона заглиблюється в психологічну категорію останнього репрезентанта пасічно-баштанного капіталізму. І коли Кум іде зі сцени, кинувши Любині: Загинеш, кажу!, іде додому, щоб з досади вмерти — він іде як психологічна расова категорія українського хуторянства в образі містечкового крамаря, як наше гальмо.

Образ Гірнякового Кума, безперечно стимулював Куліша написати „Мину Мазайла", як взагалі театр Березіль переключив його творчість у цілком інший плян. Після натуралістичних „97" і „Комуна в степах" (я не знаю Кулішевої „Зони", що не бачила сцени) він у „Народнім Малахії" приходить до заперечення натуралізму і виступає в мові та принципах рисунку персонажів з експресивними прийомами. Він дійшов цілком секрету флоуресценції слова і намагається вирвати персонажі з їхніх реальних сценічних формул, щоб крізь них одсвічувала їхня ідейна суть, образи-категорії.

Так Мину Мазайла підносить над його буттям на сцені сон, що показує його расово-со-

ціяльну ґенерацію в образі предків: козака, чумака й селянина.

Цей легенький натяк драматурга, хто такий справді його персонаж, актор поглиблює до графічної чіткости. Його Мина Мазайло увесь in extremis. Кожен його крок по сцені, кожен його вчинок, рух пальця, навіть усмішка виходять із грітої все життя в серці мрії і по сантиметру наближають до її здійснення.

І коли Гірняк грає свій монолог, кожне його слово одсвічує, я б сказав, „здійсненою мрією".

До речі чи не вперше це на сцені г р а ю т ь монолог?!

Я навіть не знаю, чи так можна сказати.

Проте, інакше сказати не можу. Гірняк тут не ходить, не говорить, не жестикулює, а грає. Текст тут тільки безконечна варіяція фраз із прізвищем Мазенін. Близько 15 хвилин актор на сцені по суті говорить шабльонні слова, що їх ми в звичайнім житті не чуємо, не фіксуємо в мозку. Але він мрію Мазайла — психологічну категорію його соціяльно - расового сценічного образу — так злив із цими словами, інтонаціями, жестами й мімікою, що вони звучать як надхненний сонет.

Про Гірнякового Мину Мазайла можна цілком серйозно, не боячись уславитись верхоглядом, сказати, що це шедевр сценічного майстерства, як це можна сказати про Малахія — Крушельницького і як цього ще не можна більше сказати про жаден інший сценічний образ на сьогоднішнім нашім театрі.

Але, даруйте...

Я зовсім забув згадати ще про один сценічний образ актора.

Тільки тепер згадав його ліричний, наче пастельний портрет Джіммі Гіґґінза. Джіммі з далекої Америки, що був робітником і соціялдемократом, що пішов рятувати російську революцію на французький фронт і став більшовиком.

Гірняків Джіммі Гіґґінз написаний ліричним олівцем. Опоетизований. Теплий. З грітий любов'ю. Не Джіммі Гіґґінз, а Джіммі. Образ усіх Джіммі, що в Америці, Англії, Франції, Німеччині, Італії.

Прошу актора пробачити мені куцу пам'ять і куці згадки про його Джіммі, тут, наприкінці етюду. Цей його образ, зроблений ще 1924 року разом з актором Бучмою заслужив на більше.

Але все мусить мати кінець, тож і ці рядки.

Кінчати в нас стало звичаєм підсумками. І тут належало б отже або пророкувати акторові майбутність, або перелічити його заслуги та визнати, що йому вже слід дати заслуженого, або дати формулу його фахової системи.

Перше й друге не для мене. Третє належить не тільки акторові, а всьому Березолю.

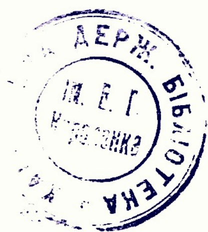
Та кінець-кінцем ця система не складна.

Дивись на все очима сучасної людини і вчись день-у-день.

„Коли в тебе є майстерства на 100.000 франків, — купи ще на 5 су".

КУКСА „ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ“



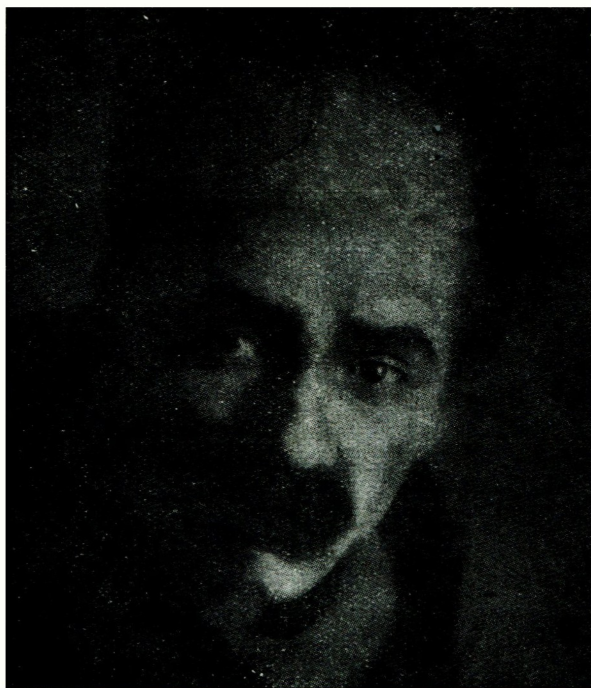


СІР ДЕ-БЕЛІЛЬ „ЖАКЕРІЯ“



ДЖІММІ ГІҐҐІНЗ

„ДЖІММІ ГІҐҐІНЗ“



МИКОЛА II

„ПРОЛОГ“





ПУ-БА „МІКАДО“





ТРІБУЛЕ „КОРОЛЬ БАВИТЬСЯ“



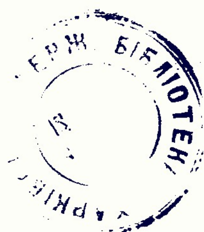
МАВР „ЗМОВА ФІЄСКА В ҐЕНУЇ“





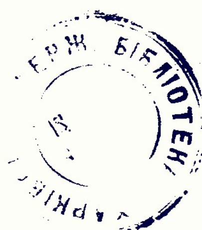
КУМ „НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ“





ГІРНЯК КУМ. К УШЕЛЬНИЦЬКИЙ — МАЛАХІЙ.
ЧИСТЯКОВА — ЛЮБИНА „НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ“

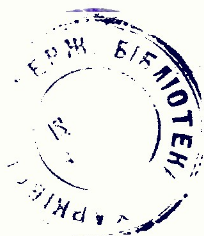




ГІРНЯК—ЛЯЩ. КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ—СВИНКА
„ГАЛЛО НА ХВИЛІ“







МАЗАЙЛО „МИНА МАЗАЙЛО“












ХАРКІВСЬКА ДЕРЖ. БІБЛІОТЕКА +
ім. В. Г.
Короленка

РОЛІ АКТОРА ГІРНЯКА

ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР:

Хома — „Ой не ходи Грицю“ — М. Старицького.
Фон Келлер — „Родина“ — Зудермана.
Антін — „Пошились у дурні“ — Кропивницького.
Тиберій Горобець — „Вій“ — Кропивницького.

ТЕАТР ім. ФРАНКА:

Михась, Ангелок, Середчук — „Гріх“ — Винниченка.
Штіф, Мулен — „Чорна Пантера“ — Винниченка.
Мойсей Абрамович, Віталій Борисович — „Панна Мара“ — Винниченка.
Барильченко — „Сувта“ — Карпенка Карого.
Усай — „Житейське море“ — Карпенка Карого.
Тиміш — „На перші гулі“ — Васильченка.
Сганарель — „Камінний господар“ — Лесі Українки.
Третій брат — „Танок життя“ — Олеся.
Осип, Добчинський, Бобчинський — „Ревізор“ — Гоголя.
Вуглик, Кульгавий — „Чорт і Шинкарка“ — Кшивошевського.
Учитель, Лісовик — „Затоплений дзвін“ — Гавптмана.
Борент, Кобус — „Надія“ — Геерманса.
Енкстранд — „Примари“ — Ібсена.
Аманд — „Молодість“ — Гальбе.
Слуга, Фабріціо, Маркіз — „Мірандоліна“ — Гольдоні.

Гафке — „Вогні Іванової ночі“ — Зудермана.
Лояль — „Тартюф“ — Мольєра.
Жеронт — „Лікар з примусу“ — Мольєра.
Віконт де-Жодле — „Манірниці“ — Мольєра.
Дубль-Мен, Бартоло — „Весілля Фіґаро“ — Бомарше.
Дюгормель — „Лихі пастухи“ — Октава Мірбо.
Секретар — „Пан“ — Шарль Ван-Лерберґ.
Бен Акіба — „Урієль Акоста“ — Гуцькова.
Дамазі — „Йоля“ — Жулавського.
Костильов — „На дні“ — Ґорького.
Карло IX — „Генріх Наварський“ — Девере.

БЕРЕЗІЛЬ:

Представник влади — „Газ“ — Кайзера.
Капіталіст — „Рур“.
Джіммі, Калінкін — „Джіммі Гіґґінз“ за Сінклером.
Генрі, Жебрак — „Машиноборці“ — за Толлером.
Дон Альбен, Лікар — „Макбет“ — Шекспіра.
Капіталіст — „Людина Маса“ — за Толлером.
Кукса — „Пошились у дурні“.
Голохвостий — „За двома зайцями“.
Конеллі — „Секретар профспілки“.
Лейба — „Гайдамаки“.
Кощавко — „Комуна в степах“ — М. Куліша.
Сір де-Белііль — „Жакерія“ — Меріме.
Микола II — „Напередодні“. „Пролог“ — Курбаса та Бондарчука.
Мюскар — „Золоте Черево“ — Кромелінка.
Трібуле — „Король бавиться“ — В. Гюґо.
Пу-ба — „Мікадо“ — Сулівана.
Смокі — „Жовтневий огляд“.
Кум — „Народній Малахій“ — М. Куліша.
Мавр — „Змова Фієска в Ґенуї“ — Шіллера.
Лящ — „Галло на хвилі“.
Мина — „Мина Мазайло“ — М. Куліша.
Чирва Козир — „Диктатура“ — Микитенка
Дід Юхим — „97“ — М. Куліша.

Ціна 1 крб. 25 к. (Р)

